LUIGI ALBERTO VILLANIS

COME SI SENTE

e come si dovrebbe sentire la musica

Prolusione ad un Corso di letture scientifiche sulla Storia ed Estetica musicale tenuto nella R. Università di Torino

TORINO
LIBRERIA SCIENTIFICO-LETTERARIA
S. LATTES e C. Editori
Via Garibaldi, 3 (Piazza Castello)
1896

COME SI SENTE

e come si dovrebbe sentire la musica (1)

Il titolo potrà sembrare strano ad alcuni, e, magari, pretensioso, come quello che sembra tendere a stabilire un dogmatismo, in arte sempre fatale. Tuttavia, l'abito severo non fa il monaco arcigno: ed io spero che le conclusioni, cui giungerà il mio ragionamento, possano riuscire accettabili, o, per lo meno, riescano a scagionare l'autore da ogni accusa di assolutismo e pedanteria.

Parlo del come la musica si *senta*, non del come generalmente si *ascolti*: quest'ultima, infatti, mi sembra quistione più di educazione che non di estetica: e per essa giustamente osservava il Boucheron che « l'espressione più umiliante per l'artista è il cicaleccio — quando non sia divenuto una galanteria di moda — poichè questo dimostra che egli non valse a cattivarsi l'attenzione ed a dominare le altrui volontà » (2).

Tizio va ad un concerto beethoveniano, e si diverte: Caio assiste alla stessa esecuzione, e si annoia maledettamente. Viceversa poi Caio ha goduto un mondo all'audizione di musica da ballo, in piazza, e Tizio l'ha subita come si subisce la presenza d'un creditore.

Individualmente parlando, ciascuno ha ragioni da vendere, secondo il punto di vista da cui si colloca nella ricerca del bello: ma, oggettivamente, chi dei due è nel giusto? Chi dei due ha avuto il torto di chiedere alla musica tutto un mondo di cose, ch'ella non gli poteva dare?

---

(1) Prolusione ad un Corso di letture scientifiche sulla Storia ed Estetica Musicale, tenuto nella R. Università di Torino.

(2) BOUCHERON, *Filosofia della musica*: Cap. XI.

La quistione, dibattuta ogni giorno, mi sembra interessante. Essa racchiude due punti, entrambi già trattati, i quali si connettono anzitutto al concetto generico del bello, secondariamente poi al concetto specifico del bello musicale.

Vediamone brevemente la trattazione. Ciascuno di noi ha subìto le mille volte quelle stesse impressioni, e le mille volte si è proposto quello stesso quesito. Il nostro sistema pensante ha preso mille decisioni, ha formulato mille giudizî che, per lo più, non sono passati nella luce della coscienza e, quindi, rimasero a noi pressochè sconosciuti. Orbene, si tratta ora di rievocare le memorie di quelle sensazioni, di analizzare quelle percezioni incomplete, di lumeggiar quegli imperfetti stati di coscienza. Per ottenere ciò, basta stendere innanzi la mano, e frugar curiosamente nella coscienza degli uomini.

Pur troppo, se ci si sbaglia di indirizzo, ed invece di bussar alla porta della scienza dell'esistenza si va a suonare il campanello della coscienza etica, si corre il rischio o di rimanere a mani vuote — poichè gli uomini non hanno più coscienza — o, ciò ch'è peggio, di imbrattarsi le dita nella sentina d'ogni sozzura. Tuttavia, se noi ci guidiamo col filo di Arianna del buon senso, spoglio d'ogni preconcetto di sistema e di scuola, possiamo giungere a qualche risultato pratico, il quale, appunto perchè non troppo sublime, riuscirà forse non inutile all'esatto apprezzamento del fenomeno musicale.

***

Prendiamo squadra e compasso, delineiamo una figura piana i cui quattro lati siano uguali e gli angoli retti: noi avremo stabilito l'impianto d'un quadrato, ed, a chiunqu chiedesse di conoscerne la natura, noi ripeteremmo l'esatta definizione che non ammetterebbe più dubbio alcuno.

È questa la prerogativa delle scienze che si dicono *esatte*, appunto perchè non ammettono l'elasticità del giudizio sul termine investigato. Allorquando alcuni centri del cervello sono tenuti desti da un gagliardo afflusso di sangue, allor-

quando per tale afflusso l'attenzione — questo doganiere dell'Intelletto — afferra ad uno ad uno i dati sensoriali rivelanti a noi il mondo esteriore, li cataloga ed illustra coll'aiuto dell'osservazione, li ripone nei cassetti della memoria, allora noi giungiamo ad una esatta conoscenza di tale mondo — e facilmente possiamo racchiuderlo nella cornice, più o meno elegante, d'una definizione.

Ma quando l'attenzione — invece di sorprendere al varco i dati sensoriali del mondo esterno, viaggianti su per le corde nervose come dispacci telegrafici — debba esaminare i dati interni, ossia debba portare la sua luce sulle determinazioni psichiche individuali, allora il fenomeno si complica.

Non abbiamo più un quadrato, che è tale per tutti: abbiamo un piacere, un dolore, un'impressione grata od ingrata, la quale varia da individuo ad individuo: e l'identità dell'impressione primitiva, derivante dall'identità del movente esterno, viene modificata da tanti fattori interni, che le conclusioni finali nei diversi soggetti riescono fra loro quasi irriconoscibili.

Ecco le ragioni per cui la Scienza del Bello trova tanta difficoltà nel rendere accetti i suoi principî. Per lungo tempo il Bello venne considerato quale entità metafisica di per sè stessa esistente: e siccome le impressioni ed giudizî soggettivi sul Bello variano da individuo ad individuo, così un sistema cedeva gradatamente il posto ad un altro, senza mai concedere riposo alla psiche continuamente delusa.

Sotto ad un certo punto di vista la Storia dell'estetica potrebbe riassumersi nel lento trapasso dal preconcetto oggettivo al principio soggettivo. Le ricerche sulla entità del Bello cominciano a sorgere quando l'uomo affonda curiosamente lo sguardo nella propria coscienza. Così, non appena Platone abbandona la pura ed inerte contemplazione della natura esterna per immergersi nelle speculazioni del mondo interiore, tosto si trova di fronte al concetto del Bello: e nel *Fedro*, nell'*Ippia maggiore*, nel *Convito* tenta darne un saggio.

Il Bello, per lui, comincia ad esser esterno alla cosa —

il che è accettabile, risultando esso da una impressione soggettiva: — senonchè, invece di collocarlo nel soggetto senziente, lo ripone in una idea suprema da cui brilla riflesso sul mondo esteriore. Così nasce quella famosa trinità del Vero, del Bello e del Buono che tiranneggerà per lunghi secoli lo spirito, ed affaticherà le nostre menti nei primi studî di filosofia.

Questo concetto puramente oggettivo del Bello si trasmette poi nei successori. Nelle eredità del pensiero avviene quello stesso che nelle successioni delle cose materiali: di padre in figlio gli oggetti trapassano, senza che alcuno si attenti a mutarne l'uso. Così l'investigazione Platonica suscita e guida quella d'Aristotele — assai meno lontano da Platone di quanto non vorrebbesi credere — e dei suoi imitatori: e lo stesso Cristianesimo, in fondo in fondo, non ne respinge il dettato.

In quei tetri secoli del Medioevo, in cui si iniziano i moti d'una successiva evoluzione, ogni germe di civiltà si raccoglie nei monasteri. Alle tetre luci dei roghi sono succedute le mistiche fiammelle dei ceri e le tranquille lucerne dei monaci meditanti sui tepori della sapienza antica: e mentre all'intorno la bestia umana si sfoga nel saccheggio dei casali incendiati e nelle tremende lotte fratricide, nel silenzio dell'anima sua il seguace di Cristo piega le antiche dottrine alle moderne esigenze, valendosi di esse come di arma novella per combattere i nemici della fede e di Dio.

Così il principio estetico oggettivo dei pensatori pagani trapassa nei neoplatonici cristiani, si svolge, si afferma: ed il Bello continua ad essere un'entità esterna alla cosa ed al soggetto senziente, eterna, esistente di per sè stessa. Intanto il popolo che ignaro d'ogni dottrina, non conosce sistema: il popolo che, non abituato alle sottigliezze metafisiche, vive estraneo a tutto questo gran discuter dei dotti: il popolo ragiona col suo semplice buon senso, e, frugando nella propria coscienza, non teme di dichiarare colle parole o confermar coi fatti quello stesso principio, che attualmente forma la base delle nostre dichiarazioni. « Il cuore del popolo — scriveva Gasparo Gozzi nella *Difesa di Dante* — è in mano della natura: quando t'assaggia, ti

vuole, ti corre dietro da sè e ti ama spontaneamente, ciò è segno principalmente dell'immortalità dei tuoi scritti»: e, nel campo nostro musicale, il Boucheron non esitava a dichiarare che «fatta astrazione di tutti quei casi in cui circostanze estrinseche al merito d'una composizione influiscono sul voto del pubblico, conviene confessare che, ove questi applaude, vi è sempre qualche bellezza, essendo quel plauso l'espressione d'un piacere provato».

Quest'osservazione, nella sua ingenua semplicità, è capitale, per noi. Essa risponde ad una profonda verità che il pubblico in ogni tempo ha intuito, ed i dotti hanno recisamente negata. Il Bello, pel popolo, è tale solo perchè suscita in lui una impressione piacevole: «è bello perchè piace:» ecco la formola popolare, che in ogni tempo ha contrastato con l'assolutismo dogmatico dei sistemi oggettivi.

Orbene, mentre in ogni epoca il popolo ignorante ha intuito questa verità, ci vorranno dei secoli prima che l'uomo si decida a stendere innanzi la mano, frugare nella propria coscienza, ed accorgersi che quella pretesa entità metafisica non è altro se non un'impressione ed un giudizio soggettivo, ossia, in altri termini, che la Scienza del Bello dev'essere considerata come un ramo speciale della Psicologia.

Ecco il punto capitale per noi, in questi cenni modesti. Ammesso come postulato che nella musica si debba ricercare il Bello — poichè non ci occupiamo di tutti gli altri uffizî e di tutte le torture, cui l'arte nostra può essere indirizzata — noi dobbiamo portare le nostre investigazioni sul modo con cui questo Bello si manifesta ai singoli soggetti, senza nessuna pretesa di assurgere alla concezione di un'entità assoluta, eterna, metafisica, estranea al soggetto senziente.

Stabilito il modo con cui i singoli individui *sentono* la musica, potremo benissimo esaminare quanto di giusto e quanto di esagerato vi sia nei rispettivi punti di vista da cui essi la contemplano: ma i risultati cui giungeremo, di caratteri quasi sperimentale, non avranno mai per oggetto di stabilire un codice di regole assolute, in forza delle

quali si possa giudicare immutabilmente sulla bellezza d'un lavoro.

Il Bello, con questi concetti, ha sempre in sè qualche cosa di contingente. Non si nega già che possano esistere lavori i quali in tempi diversi piacquero, piacciono e, probabilmente, continueranno a piacere: si dichiara semplicemente che l'origine di tale bellezza non sta nell'aver saputo raggiungere un ideale di perfezione metafisica, ma piuttosto consiste nell'esser riusciti a toccar corde che in ogni tempo vibrano nella psiche dell'uomo.

Ed, infatti, la Storia ci dimostra che il concetto del Bello musicale si va del continuo rimutando nei tempi.

Le barbare successioni di quarte e quinte parallele risonanti nell'*organum* di Hucbald farebbero ora scappare di chiesa il più fervido credente: eppure ai contemporanei suoi apparivano quale un *suavis concentus*. Il nostro senso estetico si ribella alle inaudite unioni di melodie, fondate su toni diversi, che pur formarono l'ammirazione dei *mensuralisti*: ed i nostri vecchi, redivivi, si spaventerebbero a quelle modulazioni del *Crepuscolo* che ora ci incantano, mentre noi sorrideremmo al riserbo con cui accetterebbero le prime arditezze Mozartiane, ed al sacro terrore con cui respingerebbero inorriditi la *Nona sinfonia* di Beethoven.

Il Bello assoluto è una creazione della nostra fantasia, non è base estetica. Esso varia con l'educazione, i tempi, la coltura. In ogni epoca l'osservatore che affonda lo sguardo nella coscienza generale, scopre la risultante delle diverse tendenze artistiche e formula il principio cui l'estetica di quel dato periodo si ispira. Tale principio deriva dallo stato generale degli spiriti e delle coscienze nel momento storico attraversato: esso nulla ha di assoluto, e si presenta con quello stesso carattere di contingenza che accompagna tutte le umane manifestazioni.

Ad altro la nostra scienza non tende, nè può mai aspirare: propulsore potente di educazione artistica, essa si trasformerebbe in un vero freno d'ogni progresso quando volesse cristallizzare la Bellezza in una formola immutabile. La Scienza del Bello non deve pretendere di spacciarsi per un Dio, al quale sia concesso lanciare l'artista nell'orbita

prestabilita: essa invece è il paziente astronomo che studia lo svolgersi di quelle meteore luminose, ne segue le modificazioni, e, fino ad un certo punto, può predire le perturbazioni derivanti dalle reciproche forze attrattive.

In tale studio l'evoluzione la regge, l'osservazione la guida, l'indagine psicologica è la sua lucerna. Dal trono metafisico del passato l'Estetica ora scende a famigliarizzare umanamente con noi: ed a chi le rimprovera la rinunzia a tutta l'antica imponenza di formole e di principî, essa, come la *Minerva* di Fedro, risponde tranquilla:

Nisi utile quod agimus, stulta est gloria.

Chiedete a Tizio, Caio, Sempronio quale sia la musica veramente bella, o meglio quali siano le creazioni musicali che loro garbano maggiormente; e novanta volte su cento li udrete a rispondere che, per essi *la musica è bella quando va dritta al cuore*. Difficilmente si scappa dai limiti di questa dichiarazione: il cuore, che pure soffre già tante fatiche, viene ancora incaricato della critica musicale: e lo stesso Berlioz sanziona che « La musica è l'arte di commuovere coi suoni gli uomini intelligenti e dotati di costituzione particolare ».

Ricevuta questa risposta, provate a raccogliervi nell'intimo del vostro pensiero: e tosto v'accorgerete come esista tutta una serie di capolavori musicali — cito ad esempio le famose *Fughe* di Bach — i quali non vanno per nulla dritti al cuore, eppure piacciono a chi abbia quella costituzione particolare in cui Berlioz riponeva il fondamento e l'essenza di quelle tempre musicali.

Meditate alcun poco su questa contraddizione; e non tarderete a riconoscere come il godimento provato all'audizione di tali opere non derivi già da pure *scosse sensoriali* piacevoli, od *emozioni*, ma si connetta con un lavorìo completamente *intellettuale*, dove il piacere consiste nel seguire con l'occhio dell'orecchio — se mi si consente la metafora — tutti quei meandri, tutti quegli ingegnosi arabeschi che i suoni vanno disegnando nelle successive unità di tempo.

Ora, « quand'on commence à raisonner, on cesse de sentir » diceva il J. J. Rousseau a Bernardin de Saint Pierre nella famosa disputa di Malebranche: e l'osservazione dell'autore delle *Confessioni* è confermata dal dettato scientifico.

Quindi fra l'un piacere e l'altro è assoluto il divario: ed entrambi rivelano una completa differenza nel modo di *sentire* la musica.

Tizio, Caio e Sempronio, alle cui opinioni siamo ricorsi in principio, ricercano nella musica un puro godimento sensoriale: chi invece si diverte ad un Preludio di Bach chiede all'arte musicale una sorgente di godimenti intellettuali. Vediamo partitamente l'origine del piacere negli uni e negli altri.

*
* *

Per comprendere l'origine del piacere puramente sensoriale, prodotto in noi dalla musica, è duopo scendere per alcuni istanti in quel vasto e misterioso laboratorio di emozione, di pensieri, che si appella la psiche.

La vibrazione sonora può essere considerata come il simbolo di quella vibrazione universale che sotto il nome di luce, di profumi, di sapori o di impressioni tattili comunica al nostro interno la nozione della vita esteriore. Essa, specialmente se assoggettata ad un ritmo netto e marcato, scuote potentemente l'organismo, si ripercuote nella nostra materia nervosa e le comunica quasi un aumento di energia. Allora la sensibilità fisica, da lei scossa, risveglia alla sua volta la sensibilità morale: e, divenuta per tal modo cosciente, assiste, quasi spettatrice, ad uno spettacolo che per lei è sempre sinonimo di piacere: lo spettacolo della propria rigogliosa esistenza.

Nulla è tanto gradevole al nostro organismo quanto il continuo e graduale crescere delle impressioni esteriori, purchè queste si mantengano in una serie non troppo saltuaria di variazioni sopra uno stesso soggetto, cioè non balzino bruscamente da un punto ad un altro. Sentire, vuol dire « acquistare la coscienza di quel cambiamento

che un'impressione esteriore ha prodotto nello stato dei nostri nervi »: e, senza questa scossa esterna, per noi non esiste vita di pensiero, epperciò tace ogni coscienza dal nostro essere. Locke redivivo potrebbe qui ripetere trionfalmente il famoso « Nil esse in intellectu quod prius non fuerit in sensu »: e se un giorno i nostri nervi non fossero più scossi da alcuna impressione esteriore, allora i sensi non arrecherebbero alcuna nozione al gran principio vivente, l'intelligenza s'addormenterebbe di un sonno inviolato, e la nullità d'ogni nozione dell'esistenza renderebbe nulla la vita (1).

Tale ragionamento spiega a sufficenza l'incanto che la musica, in genere, esercita sull'uomo e sugli stessi animali inferiori. Non si tratta già di ammirare la linea melodica o gli andamenti armonici: si tratta semplicemente di ricercare nuove scosse sensoriali che, accrescendo quasi la vitalità del nostro essere, lo richiamino senza fatica alla nozione della propria esistenza.

In questo caso l'uomo si acqueta alla prima fase del godimento che si può chieder alla musica: e, pago di tale piacere, respinge tutto quanto sembri sfuggire alla cerchia della pura vita sensoriale. L'intelligenza s'addormenta, cullata dai sensi: tutto il sistema nervoso s'abbandona ad un godimento passivo, non ricercato dall'attività del pensiero. Se le scosse sensoriali ravvivano il fantasma di qualche percezione antecedente e popolano la psiche di idee vaganti, sorte pel noto fenomeno di associazione, egli le subisce, ne gode, e segue la lunga fantasticheria; ma non procede oltre.

Quindi, un *tempo di Minuetto* nettamente ritmato, in cui ogni parte possa essere ascoltata anche separatamente: una *Marcia* che, oltre allo scuotere la fisica sensibilità, valga ancora a suscitare comodi fantasmi di ricordi passati: una

(1) Accenno qui di volo tale quistione già svolta, relativamente alla musica, in altri miei lavori, e fra essi nella Prolusione ad un corso di letture scientifiche nella Storia ed Estetica musicale tenuto nella R. Università di Torino. *L'estetica e la psiche moderna nella musica contemporanea.* — Torino, Lattes e C. editori, 1895. — V. pure *Il contenuto della musica* (*Gazzetta musicale di Milano*, Ricordi, Anno 1891).

linea melodica facile ad essere afferrata, riusciranno a lui gradevoli. E siccome ciascuno sente nell'intimo dell'anima sua che, in fondo in fondo, « Il Bello è ciò che piace » così il puro emozionista erigerà la propria sensibilità fisica al grado di critico d'arte; ed all'audizione d'un lavoro, guidandosi col criterio delle sensazioni provate, dirà: « Questa melodia mi ha commosso: dunque è bella »: oppure: « Questo quartetto non parla al cuore: dunque è una bricconata ».

Tale, ad un dipresso, è la genesi del giudizio negli emozionisti della musica, i quali riposano sul puro godimento sensoriale.

Tuttavia questo primo gradino dell'impressione musicale non accontenta tutti gli spiriti: ed a lato a costoro, sorgono altri — pur troppo in minoranza — i quali preferiscono chiedere alla musica un godimento assai, ma assai diverso.

Chi ascolta una pagina musicale, e si preoccupa di seguirne attentamente lo sviluppo, tosto s'accorge come quei suoni — ora acuti ed or gravi — quelle successioni armoniche — ora semplici e piene d'un senso di riposo, ora per contro intralciate e quasi trascinanti a nuove combinazioni — non si limitino ad agire semplicemente su noi, scuotendo i nostri nervi come l'archetto fa delle corde di un violino, ma nel loro complesso costituiscano un vero quadro sonoro in cui l'artista disegna colla melodia, coll'armonia colorisce, e con lo strumentale dà le luci potenti e gli efficaci chiaroscuri.

Quindi, nello sviluppo d'una pagina musicale vi è tutto un godimento intellettuale che per lo più viene trascurato dai puri emozionisti, cui dianzi accennai, ma che può benissimo formare quasi l'unica preoccupazione e l'unico studio di chi vuol *sentire* la musica non già come eccitatrice della sensibilità, ma piuttosto come creatrice di forme sonore.

In questo caso non si rinunzia già al godimento sensoriale per solo preconcetto: ma l'intelligenza, assorbita nella contemplazione, prende il primo posto, mentre la pura emozionalità, tenuta in iscacco dalla preponderanza delle facoltà cogitative, passa in seconda linea. Non si tratta più di la-

sciarsi cullare dalle continue variazioni della fisica sensibilità; si tratta invece di acuire le nostre potenze intellettuali sull'ente musicale che si va svolgendo. E siccome l'arabesco sonoro, delineato coi suoni, dilegua nel tempo, così, per poterne seguire l'intero sviluppo, è necessario inciderne potentemente e con prontezza le varie fasi nella nostra memoria.

Senonchè la memoria è simile alla lastra deposta sul bilanciere della zecca: quanto più potente è la pressione, tanto più profonda è l'impronta, e tanto più spiccato il rilievo del ricordo. Quindi, per seguire gli svolgimenti dell'ente musicale si richiede un alto grado di quell'attenzione che è la potenza del bilanciere mnemonico: e siccome la legge del minimo sforzo governa il nostro organismo, e la potenza dell'attenzione ingenera fatica, così la massima parte dei cervelli rifugge da questo genere di contemplazione, s'appaga nel godimento immediato, sensoriale, *passivo*, riassunto nelle scosse dell'emozionalità, rinunzia ai piaceri dell'audizione *attiva* e respinge ogni altro ideale.

***

Ammessa la diversità del punto di vista, ciascuno, nel proprio campo, ha ragioni da vendere. Tuttavia si potrebbe chiedere: « Chi fra i due è più nel vero? Quale può essere, in fondo in fondo, lo scopo della musica? »

La domanda non è punto accademica. In ogni fenomeno si può sempre scindere lo scopo reale da quello apparente. Se ci fermiamo a considerare una massa d'acqua incanalata nel letto d'un fiume, siamo tratti a riconoscere come essa nel moto di traslazione abbia per effetto necessario lo sviluppo d'una certa quantità di forza che potrà benissimo venire impiegata a mettere in moto anche cento mulini. Da ciò argomentano piacevolmente i sostenitori della buona Provvidenza, dicendo che scopo di quest'acqua è dare il benessere alle nostre vallate ed alimentare l'industria dei bravi figliuoli di Dio. Ma è facile rispondere che, cadute le industrie e sciupati i mulini dei buoni figliuoli d'Iddio, l'acqua non cesserebbe per questo di scorrere, sviluppando, come

pel passato una forza: dunque lo scopo da essi indicato è soltanto apparente, e scopo reale è quello di scaricare in livello inferiore l'acqua raccolta sulle alture.

Lo stesso, all'incirca, si potrebbe obiettare agli esteti dell'emozione e del sentimento. « La musica — essi dicono — risveglia delle emozioni, parla al cuore: dunque, scopo della musica è risvegliare queste emozioni, è favorire questi godimenti del senso ». Noi, invece, potremmo rispondere: « La musica crea delle forme sonore che si sviluppano nel tempo e sono *vedute* col senso dell'udito; dunque, scopo della musica è la creazione di questi disegni sonori ».

Una definizione bilancierebbe per lo meno l'altra = e, nel loro dogmatismo cretino, entrambe varrebbero poco più di uno zero. Tuttavia un seguito di ragionamenti può condurci ad apprezzarne meno male l'intima essenza.

« La musica, si dice, suscita delle emozioni »: e sta bene: ma, è poi veramente questo lo scopo d'un'arte?

Se mi si parla di emozioni estetiche, l'ammetto; ma se si pretende discorrere di quelle scosse che io direi volentieri emozioni etiche, allora la quistione si complica, e recisamente io nego l'asserto. Al godimento estetico partecipa tutto il meccanismo dell'idea: o perchè dunque volete cercare il piacere, e quindi il bello musicale, nelle semplici scosse della sensibilità? Se l'arte dovesse realmente proporsi questa commozione volgare, allora i drammacci d'arena, i quali spremerebbero le lacrime persino da un soffietto, rappresenterebbero il *nec plus ultra* del bello: ed i cani, che *sentono* fisicamente la musica, cioè il suono, al punto da guaire lamentevolmente ad alcune successioni, sarebbero i migliori esteti e critici musicali.

Eppoi, è proprio vero che la musica susciti sempre delle emozioni? E se questo risultato è ottenuto, riesce esso immutabile, o non si modifica piuttosto col modificarsi dello stato generale d'animo del paziente?

La risposta non ammette dubbio. Anzitutto vi sono dei capolavori musicali, e lo dissi in principio, che parlano al buon gusto dell'intelligente, ma pel cuore dell'emozionista sono sanscrito purissimo: dunque, v'è tutta una classe di bellezze musicali che fugge agli esteti dell'emozione.

In secondo luogo poi l'emozionalità varia col variare delle condizioni in cui si trova il nostro organismo: e quegli stessi scuotimenti sensoriali, che un giorno vi arrecano piacere, un altro vi danno maledettamente ai nervi, o passano per voi inosservati.

Dunque il bello musicale ricercato col solo criterio della sensibilità fisica è *saltuario*, *contingente*, *casuistico*: nè abbraccia tutte le manifestazioni del bello, in quest'arte: nè si mantiene costante ed uguale a sè stesso.

Per contro, non vi è creazione musicale in cui non sia possibile rintracciare un disegno od una serie di arabeschi delineati coi suoni. Tali arabeschi non hanno più nulla che fare coi fantasmi soggettivi dell'individuo che li ascolta, ma di per sè stessi esistono, e sono sempre pronti a sottoporsi al giudizio dell'osservatore. Questo giudizio, movendo da premesse stabili, è meno contingente di quanto non riesca quello portato sui dati della pura eccitabilità sensoriale: ed inoltre suppone un cervello pensante, in cui il ricordo sia stato impresso sotto la forza d'una profonda attenzione.

Dunque il Bello, ricercato con questa contemplazione mentale delle forme sonore, non è più *saltuario*, poichè in ogni opera può notarsi la sua presenza od assenza: è meno *contingente*, perchè non è più abbandonato alla pura sensibilità fisica, e si appoggia sopra un complesso di giudizî: ed inoltre tenta sottrarsi alla casuistica del momento. Esso a poco a poco tende a divenire *costante*, *assoluto*, *regolare*, assoggettato a leggi di buon gusto che, per quanto originate dai sensi, tuttavia sono formulate dal pensiero ragionante, vengono catalogate nella memoria, e più facilmente si mantengono equanimi.

O perchè questo non potrebbe essere il *vero* modo di sentire la musica? Preparare lo *spirito* con un gioco di volontà a raccogliersi innanzi all'oculare dell'attenzione: far scorrere sotto all'obbiettivo di questa i minimi trapassi del disegno musicale, nelle sue molli e large ondulazioni o nei guizzi repentini dei suoi rapidi svolgimenti: consegnare ad uno ad uno i dati ornamentali alla memoria affinchè essa, elaborato il materiale e divisolo in ricordi, sia

pronta a fornircelo man mano, senza soluzione di continuità; completare gradatamente l'attimo ornamentale, che si svolge, con tutto il disegno già passato, rievocato dalla memoria: assistere colla speculazione mentale a questo sviluppo di forme, costituenti un immenso caleidoscopio sonoro = ecco una sorgente di godimenti intimi, profondi, intellettuali, assai superiori a quelli che l'emozionista riceva dal puro scotimento dei sensi.

« Ma così si tratta di compiere un lavoro! » esclamano gli emozionisti: ed io lo ammetto, ed, aggiungo che si tratta di un lavoro non indifferente: senonchè questo è ancor l'unico mezzo con cui trovare un Bello particolare nell'arte della musica.

Ogni arte ha un campo speciale di esplicazione, in cui tende a divenire assoluta padrona. In ciò consiste la sua supremazia: rinunziare a tale campo specialissimo corrisponderebbe al voler negare la propria esistenza.

Così la musica, arte dei suoni, oltre ad eccitare la sensibilità con le vibrazioni sonore delle sue combinazioni, può ancora côstruire e presentare all'uditore interi edifizî fonici, sulla cui essenza ci siamo già intrattenuti. Nel primo campo essa si limita a manifestarsi come un eccitante od un deprimente del nostro sistema nervoso, ed appartiene alla categoria del cognac, dell'oppio e di simili agenti: nel secondo è veramente padrona indipendente, e non ammette confronti nè conosce rivali.

Due pietre battute bastano al bambino ed al selvaggio per comunicare un impulso cadenzato al sistema nervoso, e creare la danza: il ritmo, questa caffeina del midollo spinale, questo misterioso agente del moto, supplisce per essi ad ogni altro elemento d'arte: e sulle nostre pubbliche piazze e nelle marcie militari (delizia di quelli che io chiamerei « i borghesi del buon gusto » i quali godono un mondo nel cadenzare il passo sotto l'aculeo delle spietatissime cornette), e nei pseudo concerti dei pubblici ritrovi il ritmo e la pura scossa sensoriale assorbono ancora in sè stessi ogni preoccupazione del creatore e dell'esecutore.

Ma l'arte musicale non sta paga a questo primo stadio. Quanto più l'elemento artistico della psiche si affina, tanto

minore è il potere del ritmo, tanto più marcata si fa la tendenza ad accrescere la complicazione delle forme musicali A che servirebbe questo immenso progresso della tecnica se tutto il godimento stesse nelle pure scosse sensoriali, le quali sono tanto più energiche quanto minore sia la partecipazione dell'intelligenza nel fenomeno dell'audizione?

La prima fonte dell'errore, a mio avviso, sta nel sofisma per cui la musica sarebbe un'arte alla portata di tutti. Siccome ciascuno trova nella musica qualche cosa che lo possa interessare, così ciascuno crede comprenderla perfettamente: e quando essa non gli fornisca una completa soddisfazione, non dice già « Quest'arte è muta per me, perchè io non la capisco » ma sentenzia: « Questa musica non mi diverte, perchè non è bella ».

Ora, io vorrei sapere donde sia scaturito questo strano pregiudizio dell'arte alla portata di tutti, e dell'arte popolare. Per me, le cose procedono all'opposto: l'arte, ma la vera arte, è la quintessenza d'ogni eleganza, è un lusso, nè può o potrà mai divenire popolare.

Ammetto che esistano gradi diversi di piacere, e, quindi, gradi diversi di bellezza: ammetto che il ritmo saltellante d'uno « Scherzo » mandi in solluchero tutto un uditorio, che il « quand'ero paggio » venga preferito alla meravigliosa *Fuga* del « Falstaff », che la *Divina Commedia* piaccia in teoria a tutti ed annoi moltissimi nella pratica; ma non ammetto che questo primo grado del piacere venga elevato a solo simbolo di tutto il godimento estetico, e scagli l'anatema sulle manifestazioni d'un'arte più elevata, la quale, a mio avviso, deve essere l'Ideale ed il faro cui s'indirizzino i creatori ed i giudici.

Ho parlato di « arte più elevata »: e non vorrei che le mie parole venissero scambiate con la formola d'un'asserzione dogmatica. Ogni scossa esterna, che impressioni potentemente i sensi, tende a irradiarsi sull'intero sistema nervoso, salendo man mano dai centri inferiori, presiedenti

al moto ed alle funzioni animali, sino alle delicate e misteriose regioni dell'intelligenza. Quindi quanto più il piacere è gustato da centri superiori, tanto più si ha diritto di dirlo elevato: ed il godimento acustico di chi (per dirla col Monti nella traduzione della *Pulcella d'Orleans*):

> stracco morto, e di cattiva cera
> Viene in teatro a sbadigliar la sera,

apparterrà sempre, per tali ragioni, ad un genere inferiore a quello provato dal buongustaio, il quale lascia volentieri le semplici e passive eccitazioni sensoriali, per l'alto ed attivo godimento risultante dalla contemplazione delle forme sonore.

V'è tutto un genere d'arte musicale che si indirizza in ispecie al senso: così, per trascurare le manifestazioni volgari, noterò gran parte di quella che si appella « musica pittoresca », tendente spesso a risvegliare tutta una folla di antiche sensazioni dormienti in fondo alla coscienza, e pronte a risorgere. Non è qui il luogo di investigare questo meraviglioso potere della musica, per cui alcune combinazioni puramente foniche possono dare nuova vita a fantasmi di sensazioni già provate, e lumeggiarli dinanzi all'anima in una luce chiara e tutta particolare. Forse su questo terreno tornerò altra volta, tentando di svolgere il potere che la musica esercita sull'associazione delle idee: per ora constato il fatto e ricordo quale esempio perfetto l'episodio Wagneriano di « Siegfried nella foresta », in cui la musica descrittiva raggiunge indubbiamente una potenza sensoriale meravigliosa.

Tuttavia, questo non mi sembra il vero campo tracciato all'arte nostra. La musica pittoresca difficilmente esiste di per sè, all'infuori d'un programma: e quando questo venga ad impressionare l'uditorio, allora nel godimento finale cominciano ad aver parte altri coefficienti che più non appartengono alla musica. La fantasia lavora liberamente sul canavaccio del programma, creando fantasmi affatto individuali, che, quindi, non sono per nulla connessi con quella data pagina di musica svolta: la composizione musicale diviene un semplice pretesto per fantasticare a nostro bell'a-

gio: e l'eccitazione sensoriale, inscindibile da ogni azione fonica, compie il semplice ufficio d'un eccitante o d'un deprimente, in forza del quale i nostri stati d'animo vengono potentemente accentuati, e ci assorbono in un mondo che può essere attraente finchè si vuole, ma non è quello della vera audizione musicale.

Osservate il potere che nell'opera in musica assume la parte mimica e decorativa: e tosto v'accorgerete come spessissimo una pagina v'impressioni potentemente e vi commova, oltrecchè pel soggetto, ancora per l'eccitazione dei sensi, proveniente dalle luci, dalle particolari disposizioni dei colori, da tutta una folla di coefficienti estranei alla musica. Nell'audizione del dramma musicale, genere di arte inferiore, tali effetti non solo si possono, ma si devono spesso cercare: tuttavia il piacere e l'emozione suscitata da queste condizioni non hanno diritto di erigersi a sistema od a pietra di paragone, per giudicare alla loro stregua tutti i lavori musicali.

Mi soffermo ancora su questo punto, non sembrandomi inutile chiarire quanto meglio si possa il mio intendimento.

Allorquando si discute sulla bellezza d'un'opera d'arte esposta al pubblico, si stabilisce quasi inconsciamente una lotta sorda fra i pochi, pretendenti al grado di critici, ed i molti, che vogliono esprimere il loro giudizio di spettatori. Così, nel campo nostro, il pubblico frequenta il teatro, assiste a spettacoli d'opera: e, restringendo in questa tutto il grande sviluppo dell'arte musicale, dice: « In fin dei conti la musica (cioè l'opera) è fatta per noi: se noi fischiamo un lavoro, l'impresario va in bolletta; se non appoggiamo un lavoro, essa non gira pel mondo: dunque la manifestazione musicale (cioè sempre l'opera) nata pel pubblico, deve essere giudicata dal pubblico: ed ove questi applauda, non v'è più nulla a ridire ».

È, su per giù, la conclusione cui giungeva il Boucheron nella sentenza da noi ricordata in principio: di più, si dice che lo stesso Verdi, a chi lo richiedeva di parere sopra un lavoro ripetesse il medesimo concetto. Senonchè la risposta basa tutta sopra una confusione di termini, facile a rilevare.

Anzitutto, l'opera è una piccola parte dell'organismo musicale: quindi l'estensione del termine non è ammissibile.

Secondariamente poi, la fortuna o la disgrazia *commerciale* d'un lavoro dipende certamente dal pubblico; ma non muta d'un ette le prime conclusioni. *Cavalleria rusticana* empie indubbiamente la cassetta: dunque dal lato commerciale è una produzione perfettissima, ed il pubblico che la appoggia favorisce un seguito di contratti commerciali.

Ma l'opera in musica, oltre ad essere un lavoro che deve rendere all'impresario, può ancora essere considerata nella sua entità. Se *Cavalleria* appartenesse alla categoria dei pastrani, delle tavole, delle sedie o delle abitazioni, in una parola, se appartenesse a quelle cose che sono necessarie alla vita, allora il criterio dell'utilità riuscirebbe capitale: ed il giudizio della cassetta non sarebbe suscettibile di Cassazione. Sgraziatamente però, *Cavalleria* appartiene a quei generi di lusso che vengono compresi sotto il nome generico di manifestazioni artistiche: e qui il criterio commerciale non c'entra nè punto nè poco.

Quanto più un genere artistico si eleva, quanto più la scossa sensoriale primitiva suscita nel creatore un lavorìo dei centri intellettuali, tanto maggiore è il numero di requisiti indispensabili allo spettatore, e quindi sempre più limitata si fa la schiera di coloro che possono interessarsi e comprenderla. Quando il pubblico chiede la ragione del perchè spesso un capolavoro venga dimenticato, pretende si scriva la storia dei suoi eterni capricci: ora tale storia è così lunga che non troverà mai uno storiografo.

L'educazione può moltissimo, e quasi quasi direi che tutto da lei dipende: i fatti, almeno, mi suggeriscono una simile conclusione.

Le quinte vuote e parallele ora disgustano i semplici buongustai: me ne convinsi ultimamente alla prima rappresentazione della *Bohème* di Puccini, dove un'accolta di amici, ignari delle teorie musicali, arricciava il naso alle antipatiche successioni di quinte, squillanti con tre *f* negli ottoni all'aprirsi dell'atto secondo.

Orbene, ecco qui un semplice fenomeno dovuto all'edu-

cazione. Infatti, a prescindere dai Greci, noi sappiamo benissimo che l'*Organum* famoso di Hucbald, il buon monaco di S. Amando, basava sopra queste vuote successioni di quinte ed ottave che ai contemporanei suoi apparivano un *suavis concentus*. In quelle strane epoche medioevali, dove la scarsa vita dello spirito favorisce il rigoglioso sviluppo di braccia d'acciaio e cuori di bronzo, un lume lontano, una scarsa favilla guida ancor gli studiosi, meditanti nella penombra mistica dei monasteri; e l'influenza greca da essi trapassa nel pubblico, per mezzo dell'audizione: e l'*Organum* trionfa.

Dalla scorcio del secolo IX e dalla prima metà del X, in cui il buon monaco scrive, trascorreranno molti anni: e le quinte parallele susciteranno ancora la simpatia dei dotti, escludendo le terze e le seste. Francone da Colonia, pure registrando i progressi dovuti al tempo, preferirà nel suo trattato ancora le quinte e le quarte alle terze « meno gradevoli all'orecchio » e, cosa strana, proscriverà, come dissonante, la sesta, che pure non è altra cosa se non il rivolto della povera terza, ammessa con mille reticenze.

Così giungeremo ai primi del secolo XIV: e dopo tanto lasso di tempo, lo stesso arditissimo Marchetto da Padova vorrà che la terza e la sesta *risolvano* su consonanze: e Jean des Murs oserà appena accennare ad un primo divieto riguardante l'uso delle consonanze perfette per moto retto.

Questa trasformazione del gusto, dovuta all'audizione, spiega il perchè con tanto accanimento da anni io vada combattendo in favore d'un'idea non nuova nè mia. La psiche collettiva è simile alla classica roccia dell'adagio latino: la goccia lenta, ma testardamente incapponita nel ribattere su quel dato punto, l'incava. Nella massima parte dei casi, l'uomo non vuole affaticarsi per guardar e conoscere perfettamente il fantasma vagolante nel suo intelletto. L'idea, questa fiammolina vivacissima che illumina tutta un'epoca, è in lui quasi sempre allo stato di scintilla latente: lenta è l'opera del raziocinio: imperfetta l'elaborazione del giudizio. Nell'epoca presente in ispecie, in cui tanto si stampa, la psiche nostra è divenuta simile ad uno sfaccendato il quale, servito appuntino dai servi alla trattoria ed al caffè, in casa propria diviene uno zero.

Se a questo pubblico voi dite che una certa idea è quadrata, egli accetterà il vostro asserto, e la vedrà quadrata: ora, basterebbe che da parecchie parti gli si gridasse. « No, no: quell'idea è rotonda » perchè egli finisse con vederla realmente rotonda.

Ecco le cagioni di tutto questo ragionamento. Io vorrei aver la voce poderosa, per ricordare al pubblico che la musica, eccitatrice del sentimento, è però *sempre* creatrice di forme sonore. In tale campo non muove più a tastoni, ma procede serena, certa del fatto suo, sovrana assoluta, indipendente: ed è a tale meta che deve mirare il musicista, è a tale scuola che si deve educare il gusto del pubblico.

Chi gusta la musica col semplice aiuto dei sensi, ne subisce l'elemento formativo, non ne investiga l'essenza. Il godimento suo è passivo: il piacere provato è inferiore alla somma di bellezze racchiuse nella creazione: il giudizio è imperfetto, contingente, incompleto. Per contro, chi ricerca nell'arte nostra le forme, i disegni, gli intrecci scabrosi e le soluzioni sapienti, costui penetra nella genesi del pensiero ordinatore, risale all'essenza dell'opera, e meno facilmente trascura i varî coefficienti.

L'intuizione fortunata del primo potrà talora approdare ad una verità: il paziente raziocinio del secondo potrà fargli superare le secche dell'errore. Che se l'arte, come tutti gli organismi viventi, si rimuta negli anni, il lavoro riflesso del giudizio potrà seguirla nella sua evoluzione assai meglio, di quanto non possa farlo la semplice ed abitudinaria educazione del senso.

LUIGI ALBERTO VILLANIS.